

damit dem metaphysischen Gefühl bei ihrer Rezeption langsam aber sicher den Boden zu entziehen, wäre die Aufgabe einer Wissenschaft, die sich als Genealogie der Musik zu verstehen hätte. Eine solche Musikwissenschaft in Nietzsches Geiste sähe allerdings ziemlich anders aus als das, was heute unter diesem Namen figuriert. Sie wäre zuallererst Werkanalyse, aber nicht als reine Strukturanalyse und schon gar nicht als werkimmanente Analyse. Vielmehr müsste sie das musikalische Werk stets nach seinem Symbolgehalt betrachten, mit anderen Worten, sie müsste ausgehen von der Gefühlswirkung der Musik. Im Anschluss daran hätte sie die metaphysisch-symbolischen Momente der Musik in ihrer historischen Genese nachzuvollziehen, die verborgenen poetischen Hintergründe musikalischer Formen aller Art zu bestimmen. Der unschätzbare Vorteil einer solchen historisch-symbolisch-analytischen Methode läge darin, dass sich mit ihr die Möglichkeit eröffnete, auch die unbestreitbaren Gefühlswirkungen der Musik noch wissenschaftlich zu beschreiben und auf ihre Grammatik hin zu befragen, so dass die Musik einst erkennbar wäre als ein System: ein System der Gefühle.

Wolfgang Rathert (München)

Überlegungen zur Deutung des Adagio religioso im 3. Klavierkonzert von Béla Bartók

I.

Bartóks 3. Klavierkonzert, entstanden im Todesjahr des Komponisten 1945 im amerikanischen Exil, ist bekanntlich sein letztes vollendetes Werk überhaupt. Seit seiner postumen Uraufführung 1946 in Philadelphia unter György Sandor und Eugene Ormandy gehört es zu den am meisten gespielten Konzerten der klassischen Moderne und der Musik des 20. Jahrhunderts. Seine Popularität verdankt es der Eingängigkeit seiner Thematik, einem klassischen Zuschnitt der Form sowie Attributen, die einem Spätwerk würdig erscheinen: klangliche Transparenz, Rücknahme virtuoser Ansprüche und sublimiertes Pathos. Die autobiographischen Entstehungsbedingungen des Konzerts, die geprägt waren durch Bartóks Wissen um seine tödliche Krankheit und damit um die Unerfüllbarkeit seines Wunsches, nach Ungarn zurückzukehren, legen es nahe, das Konzert vor allem als Bekenntnis- und Abschiedswerk aufzufassen. Diese Interpretation wird nicht nur durch die Prominenz ungarischer Topoi (Verbunkos-Melodik des Kopfsatzes, Tanzrhythmik des letzten Satzes) unterstützt, sondern vor allem durch den zentralen Mittelsatz: Dieses Adagio, das die im Werk des überzeugten Pantheisten Bartók einmalige Zusatz-Bezeichnung »religioso«

trägt,¹ erscheint durch seine Hommage an den sogenannten »Heiligen Dankgesang in der lydischen Tonart«, dem 3. Satz des Streichquartetts a-Moll op. 132 von Beethoven, als ein (über-)deutlicher Hinweis auf die persönliche Situation des Künstlers angesichts seines nahenden Todes wie auch als letztmalige Auseinandersetzung mit den prägenden kompositorischen Vorbildern Bach und Beethoven.²

Dieser von Bartóks Witwe Ditta Pásztory und der ungarischen Bartók-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg favorisierten Lesart des Konzerts, die auch zu seiner klischeehaften Anschauung als »weibliches« Konzert (gegenüber den beiden »männlichen« ersten) führte,³ steht eine kritische aus dem Umkreis der Wiener Schule gegenüber. Für René Leibowitz repräsentierte Bartóks Spätwerk eine stilistische Wendung hin zu einem zwar geläuterten, aber letztlich kompromissbehafteten Klassizismus, den Leibowitz als Flucht vor den Konsequenzen des Fortschritts und Revision der eigenen, einst avancierten künstlerischen Position deutete.⁴ In der Tat mutet die Abgrenzung Bartóks von jenen radikalen Ausdrucksmitteln, die er seit dem Ende des Ersten Weltkriegs bis zum Beginn der 1930er Jahre in Werken wie den *3 Etüden* op. 18, dem *Wunderbaren Mandarin* oder den mittleren Streichquartetten Nr. 3 und Nr. 4 entwickelt hatte, rigoros an. Und auch wenn sich in der Sonate für Violine solo von 1944 möglicherweise ein neues Material- und Strukturdenken durch den Einsatz von Vierteltönen und eine klanglich geschärfte Polyphonie abzeichnet, so markiert das in den USA entstandene Spätwerk zweifellos den Zielpunkt einer stilistischen Klärung, die sich schon um 1930 in Bartóks musikalischer Sprache andeutet. Wo der musikgeschichtliche Ort der amerikanischen Werke anzusiedeln und wie ihr Rang zu bestimmen ist, ist nach wie vor umstritten. Liegt in ihnen nur eine (erzwungene) stilistische Anpassung an die Bedürfnisse des amerikanischen Publikums vor oder enthalten sie – wie im *Concerto for Orchestra* angedeutet – eine programmatische Botschaft Bartóks? Vielleicht liegt diese in dem Versuch Bartóks, die beiden Grundtendenzen seiner künstlerischen (und wissenschaftlichen) Arbeit – den Weltbezug als Auseinandersetzung mit den beiden großen musikalischen Kulturen der östlichen Volksmusik und der westlichen Kunstmusik und den Selbstbezug als Auseinandersetzung mit differenziertesten seelischen Spannungen – zu einer Synthese zu bringen. Dies gäbe dem Spätwerk dann seine eigentümliche metaphorische Tiefe, in der Bartóks Sonderstellung in der Musik des 20. Jahrhunderts nochmals deutlich wird.

1 Die gleichlautende Bezeichnung für den langsamen Satz des Viola-Konzerts ist nicht authentisch, sondern stammt von Tibor Serly. Vgl. Sándor Kovács, »Final Concertos«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 538–554, hier: S. 552.

2 Vgl. József Ujfalussy, *Béla Bartók*, dt. Budapest 1973, S. 387–390; Julius Alf, »Die Stationen zum »Religioso« des 3. Klavierkonzerts. Langsame Sätze bei Béla Bartók«, in: *Béla Bartók. Zu Leben und Werk*, hrsg. von Friedrich Spangemacher, Bonn 1982, S. 76–93, bes. S. 92f.

3 Die letzte Gesamteinspielung der drei Konzerte unter Pierre Boulez und den Pianisten Krystian Zimerman, Leif Ove Andsnes und Hélène Grimaud aus dem Jahr 2005 bestätigt dieses Klischee in mehrfacher Hinsicht.

4 René Leibowitz, »Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik«, in: *Béla Bartók* (= Musik-Konzepte 22), München 1981, S. 11–30.

II.

Die heutige Sicht auf das 3. Klavierkonzert wird in der Regel durch die beiden genannten, jeweils in sich homogenen, aber gegensätzlichen Interpretationen bestimmt, der die autobiographischen und musikalisch-ästhetischen Kontexte zugrunde liegen. Die klassisch-musterhafte Klarheit der thematischen, tonalen und formalen Anlage des Werks, die sich darin von seinen beiden Vorgängern deutlich abhebt (mit denen es allerdings eine Reihe innerer Gemeinsamkeiten teilt⁵), dient zusammen mit dem Hommage-Charakter des Mittelsatzes als gemeinsamer Ausgangspunkt. Bartóks Bestreben war es offensichtlich, durch diese Transparenz den modellhaften, exemplarischen und abschließenden Charakter des Konzerts hervorzuheben und gerade nicht zu verschleiern. Wir finden als thematische Disposition die Adaption folkloristischer Melodien bzw. Tänze in den äußeren Sätzen, den Gegensatz von Choralatz und Naturlaut im Mittelsatz. Als konservative formale Anlage wählte Bartók die Sonatenhauptsatzform für den Kopfsatz, die dreiteilige Liedform für den Mittelsatz und ein Sonatenrondo für das Finale. Damit korrespondiert eine tonale Ausrichtung, die in den beiden Ecksätzen die von Bartók bevorzugte E-Tonalität aufweist; im Mittelsatz hingegen die »weiße« – allerdings immer wieder zur parallelen Molltonart sich bewegenden – C-Tonalität in den Rahmenteilern, während sich der bewegte Mittelteil einer klaren tonalen Bestimmung entzieht, was mit der Idee einer traumartigen »Musik der Natur« (oder der Nacht) korreliert. Die Gesamtkonstruktion schließlich zeigt erneut den von Bartók so favorisierten Formtypus der (widersprüchlichen) Verschränkung von symmetrisch-kreisender Brückenform und asymmetrisch-fortschreitender Steigerungsform, in der zentrale Formprinzipien des 19. Jahrhunderts ebenfalls in konservativer Weise weitergeführt werden.

Die Transparenz der Gesamtanlage, die einen Vergleich mit dem Formdenken Mozarts nahelegt, ist zu offensichtlich, als dass sich die Frage vermeiden ließe, ob unter dieser Oberfläche einer »zweiten Naivität« nicht auch andere Ebenen berührt werden, die sich hermeneutischer Eindeutigkeit entziehen und statt dessen einen metaphorischen und symbolischen Zusammenhang freilegen. Das 3. Konzert ist Bartóks »letztes Wort« gewesen: Bei einem Komponisten, dessen geistige Welt im post-nietzscheanischen Symbolismus der Jahrhundertwende wurzelt⁶ und dessen perspektivischer Blick auf Musik sich gleichermaßen auf ihre historischen, systematischen und ethnologischen Aspekte richtete, darf der damit verbundene Anspruch wohl kaum unterschätzt werden. Er tritt – und dies zeichnet große Kunst wohl grundlegend aus – allerdings nicht als »gewollter«, erzwungener auf; der Gehalt bleibt unbestimmt und löst sich damit auch von möglichen konservativ-klassizistischen Intentionen Bartóks ab, was György Ligeti am Beispiel der sphinxhaften Rolle der Tonalität bereits 1950 erkannte.⁷ Die Art und Weise, in der Bartók eine komplexe

5 Vgl. vom Verf., »Konzerte aus Volksliedern. Bemerkungen zu den Klavierkonzerten Béla Bartóks im Kontext seines Werkes«, in: *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, hrsg. von Walter Salmen und Giselher Schubert (= Frankfurter Studien 10), Mainz 2005, S. 154–170.

6 Vgl. Judith Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley 1998.

7 György Ligeti, »Zwölftonmusik oder »Neue Tonalität«?«, in: *Melos* 17 (1950), S. 45–48. Ligeti bemerkt zur Verwendung des C-Dur-Dreiklangs im Mittelsatz, er erklinge »wie eine neue, noch nie beob-

›innere‹ Welt mit Hilfe einfacher, ja elementarer Mittel darstellt und daraus narrative Strategien entwickelt, rückt sein Verfahren in eine auffällige Nähe zum Spätwerk von Paul Klee. Auch dort dominieren die einfachen, gegenständlichen, ja kindlichen Motive, die aber in einen rätselhaften, einer Art Traumlogik folgenden Zusammenhang gestellt werden. So versammelt eines der allerletzten Bilder Klees aus dem Todesjahr 1940, ganz allgemein nur noch als ›Stilleben‹ bezeichnet,⁸ Alltags- und Kunstgegenstände (wie eine grüne Kanne und eine Skulptur) mit schamanistischen Symbol-Pflänzchen auf einer goldenen Orakelscheibe sowie eine auf dem Kopf stehende Pilzlandschaft, die von zwei kleinen, Einrad fahrenden Figuren bevölkert wird. Die surrealistische, zugleich sinnlich unmittelbar ansprechende wie ungreifbare Wirkung dieser Motiv-Landschaft wird streng durch farbliche und geometrische Korrespondenzen strukturiert, so dass sich Abstraktion und Konkretion fortwährend durchdringen, ohne für den Betrachter zum Stillstand zu kommen. Dieses Bild ist als ein ›negatives‹ Selbstporträt gedeutet worden: An die Stelle des Künstlers tritt sein Mobiliar, mit dem er homonymisch verschmilzt bzw. das zu seinem ›Versteck‹ wird.⁹ Das Bild wird zu einem Vexierbild, die Suche nach Bedeutung zu einer nach dem »letzten Sinn« und hierin zu einem »unbeendbaren letzten Spiel.«¹⁰

III.

Auch Bartóks 3. Klavierkonzert lässt sich, wenn man es aus allzu bequemen biographischen oder geschichtsphilosophischen Deutungsmustern befreit, als ein solches ›Spiel‹ fassen: Dadurch rückt es in einen strukturalistischen Kontext und kann sowohl auf das Verhältnis zwischen einer abstrakten Materialgrundlage (*langue*) und einer konkreten, geschichtliche Spuren tragenden Realisation (*parole*) wie auf seinen mythischen, d.h. erzählenden Gehalt hin befragt werden. Das 3. Konzert drängt in zweifacher Weise zur Sprachfähigkeit: als ein symbolisches Sprechen über das Wesen der Musik und als ein metaphorisches Selbstporträt. Beide Ebenen werden im zentralen langsamen Satz aufeinander bezogen und ineinander geblendet als Antithesen von ›Ich‹ und ›Natur‹, von Selbst- und Welterfahrung.

achtete Naturerscheinung. Reine Harmonien und tonale Bindungen treten auch in diesem Stil auf, aber die Logik dieser Bindungen ist ganz anders als die festumrissene Ordnung der alten Funktionen; sie weicht ebenso von dieser ab wie die Zwölftonmusik, nur in anderer Richtung.« (S. 45).

⁸ Abgebildet in *Paul Klee. Leben und Werk*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung und dem Museum of Modern Art, Stuttgart 1987, S. 327.

⁹ Vgl. ebd. Ann Temkin, »Klee und die Avantgarde 1912–1940«, S. 69: »Klee sollte sich bald in Bilder verwandeln; und wie seine Eidola und Engel – eingefangen auf halbem Weg zwischen Leben und Tod – verwandelte er sich schließlich in seine Bilder. Die Sprache des Spätwerks lässt sich nicht mehr vom Menschen selber trennen. [...] Homonymisch ist der Name des Künstlers in vielen Bildern eingebettet, in denen eine Schlüsselform eine Figur oder einen Raum bildet. Als junger Mann hatte Klee sich immer wieder selbst bei der Arbeit in seinem Raum porträtiert. Nun sind nur noch die Fangstellen dieses persönlichen Raums geblieben: der Teppich, das Schlüsselloch, der Schrank. Der Künstler ist schließlich mit seinem Mobiliar verschmolzen und zu seinem eigenen Versteck geworden. [...] Seine späten Arbeiten waren für die Avantgarde ein Vermächtnis, mit dessen Hilfe diese sich [...] in einer abstrakten Sprache erneuern sollte, die Symbol und Selbst miteinander verschmolz.«

¹⁰ Ebd.

Gemeinsamer Träger dieser Antithesen ist eine Ton-Struktur, ein rationaler Nukleus einfachster intervallischer Beziehungen, denen eine universale Bedeutung zukommt.

So geht es schon zu Beginn des Kopfsatzes nicht um eine folkloristische Färbung, sondern um die Darstellung des Tonsystems selbst.¹¹ Es wird in gleich zweifacher Weise exponiert, einmal im ›Ur-Intervall‹ Quint und seinem Gegenspieler, der aus der horizontalen Spiegelung eines auf- und abwärtsgeführten Sekundpendels gewonnenen Terz, zum anderen aus der sogenannten polymodalen Chromatik, die das Skalen-Material in einer charakteristischen Clair-obscure-Technik zur Verfügung stellt. Auch der melodische Ansatz des polymodal kolorierten Volkslied-Themas des Satzes ist aus dem Sekundpendel der Begleitung gewonnen; aus diesem Ansatz wird die Quart – als Komplementärintervall der Quint – als dominierendes Intervall entwickelt, das ab T. 4 als Rufsignal erscheint und sich später im langsamen Satz (vgl. T. 16ff. und T. 24ff.) archaisierend zu steigenden und fallenden Quartsequenzen im Klavierchoral verwandelt. In solcher Weise sind die linearen, harmonischen und melodischen Energien des Satzes aus einer einzigen, sogleich im 1. Takt aufgestellten Konstellation gewonnen, deren symbolischer Gehalt vor dem Hintergrund des quint-basierten abendländischen Tonsystems evident ist.¹² Hinzuweisen ist schließlich auch auf den ebenso genialen wie einfachen Zusammenhang von Quint/Terz-Pendel und der polymodalen Chromatik. Er besteht darin, dass die Mitte der Quint – die ihrerseits eine Terz ist (!) – zunächst unbestimmt bleibt: Man weiß am Anfang nicht, ob sie durch eine Dur- oder Mollterz (*gis* oder *g*) gefüllt wird. Dem entspricht das Schweifen der skalaren Bewegungen zwischen Modalität und Dur/Moll-Tonalität. In der Coda des Kopfsatzes fällt die Entscheidung zugunsten der großen Terz *gis*, doch ist dieser Dur-Schluss aufgrund der Veränderung des unteren Sekundpendels von *fis-e* zu *f-e* in die Unbestimmtheit eines verminderten Klangs getaucht, so dass der abschließende Terzklang *e-gis* (T. 187) keine restlose Stabilität besitzt. Im Gegenteil: Er erscheint als Überleitung zum langsamen Satz, der nun mit der kleinen Terz *g-e* einsetzt, welche zunächst einer pentatonisch gefärbten C-Tonalität zugeordnet werden kann, dann aber (T. 7) erneut zu einer großen Terz *gis-e* verändert wird. Jetzt dient das *gis* als Leitton zu a-Moll, so dass rückblickend (also in narrativer Funktion) der Schluss des ersten Satzes dominantisch gehört werden kann. Das Verfahren der polymodalen Chromatik kehrt im Übrigen auch im zweiten Satz wieder: Aus ihm ist in T. 15 der verfremdete (nämlich chromatisierte) Tonschritt *es-des* – er ist nichts anderes als das ›Ur‹-Sekundpendel des Kopfsatzes – der tiefen Streicher gewonnen, der hier als ein Moment der Verschattung oder Verstörung erscheint, dessen antizipierende Aufgabe in der zunehmenden Chromatisierung des anschließend einsetzenden Klavierchorals deutlich wird. Bartóks Gebrauch des Neapolitanischen Sextakkords im Choral ist semantisch als Pathotyp, als Ausdruck zarter Trauer, zu deuten: Völlig verändert kehrt dieser Typus zu Beginn der Durchführung des Finales als halbtönige Verknüpfung der zwei Quinten bzw. Quartan *as/es-d/g* wieder (vgl. T. 427ff.).

11 Vgl. zu den nachfolgenden analytischen Bemerkungen die Thementafeln in *The Bartók Companion*, S. 542–547.

12 Vgl. Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, sowie – unter speziellem Bezug auf die Volksmusik – Lajos Bárdos, »Natürliche Tonsysteme«, in: *Studia Memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1957, S. 209–248.

IV.

Die Außenteile des Adagio religioso können als eine Metapher interpretiert werden, als eine Fokussierung, die den einheitlichen Sinnzusammenhang der beiden Außensätze unterbricht. Diese bilden den Rahmen des ›Volkslieds‹, also des gelösten ›Sprechens‹ und damit auch einer mündlichen Rede; ihm steht das Sprechen in Zitaten und Allusionen, die der geschichtlichen Überlieferung der Kunstmusik entnommen sind, gegenüber. (Im Mittelteil schlägt das metaphorische Sprechen durch den Vogelruf dann in reine Symbolik und damit in unmittelbare Mimesis um. So verhalten sich die Außenteile und der Mittelteil ihrerseits wie ›Rahmen‹ und ›Fokussierung‹, nun aber in umgekehrter Weise zur Relation der Sätze!). Dahinter steht die Figur der Synekdoche, die Entsprechung von Mikro- und Makrostruktur, aber auch eine überraschende intertextuelle Dimension von Bartóks Komponieren. In der axialsymmetrischen Anlage des Satzes und der Gegenüberstellung verschiedener Topoi (›schreitender‹ Choral, ›entwickelnde‹ Invention und ›statischer‹ Naturklang) kommen narrative Verfahren der Vor- und Rückschau, aber auch der Unterbrechung von Zeitstrukturen zur Anwendung.¹³

Die Verknüpfung eines autobiographischen Motivs mit dem historischen Modell des »Heiligen Dankgesangs« erhebt das Adagio religioso in besonderer Weise zu einer »symbolischen Handlung«¹⁴, die aus Transformation einer subjektiven, unmittelbaren (Leidens-) Erfahrung in eine vermittelte, objektivierte künstlerische Gestalt entsteht. Bartók operiert (ob bewusst oder unbewusst, sei dahingestellt) mit einer Tiefensemantik, aus der nicht nur eine spezifische dramaturgische Spannung erwächst, sondern auch die poetische Selbstbezüglichkeit einer Musik ›über Musik‹. Sie ist durch den Bezug auf Beethovens »Heiligen Dankgesang« zwangsläufig vorgezeichnet, denn auch er ist seinerseits schon eine Hommage, nämlich ein archaisierend-romantischer und damit (um 1825) zugleich provozierend-fortschrittlicher Rekurs auf den *stile antico*, der mittels Stimmführung und Harmonik verfremdet wird.¹⁵ Bartók zitiert eine kompositorische Geste der Rückwendung, die sowohl einen Pathos- und Entsagungstypus verkörpert als auch einen objektivierenden Bezug auf das Ideal einer erhabenen Tonkunst meint. Bartók inszeniert den eigenen ›Auftritt‹ durch den Verweis auf einen anderen Autor, der wiederum auf einen (mythischen) Urgrund musikalischer Sprache zurückgreift. Damit wird die autobiographische Konnotation des Satzes aber in einer Weise auf Distanz gerückt, die dem ›Verschwinden‹ des Selbstbildnisses in Klees Spätwerk entspricht.¹⁶ (Nicht übersehen werden darf dabei, dass es sich um einen ›Gesang‹ handelt, bei Beethoven übertragen auf das Streichquartett als dem Pendant des reinen Satzes der Vokalphononie, bei Bartók auf das konzertante Wechselspiel, durch das sich die einzelne ›Stimme‹ – das Klavier – und die Gemeinschaft symbolisch gegenüberstehen.)

13 Auch dazu bedient sich Bartók archetypischer Gestaltungsmittel, so der responsorialen Anlage des A-Teils.

14 Kenneth Burke, *Dichtung als symbolische Handlung*, dt. Frankfurt a.M. 1965.

15 Vgl. dazu die Analyse von Manfred Hermann Schmid in *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u.a., 2 Bde., Laaber 1996, Bd. 2, S. 333f.

16 Auch an Schumanns letzte Kinderszene »Der Dichter spricht« wäre in diesem Zusammenhang zu denken.

Eine zweite Ebene der symbolischen Handlung ist narrativ und erschließt sich im Kontext aller drei Sätze, deren Gesamtbewegung als ein komplexes und zugleich archetypisches Drama gelesen werden kann. Danach kann der Ausgangspunkt des Kopfsatzes mit seinem stilisierten Volkslied-Thema als Metapher von Reinheit (oder sogar Unschuld) gesetzt werden, die Dreiteilung des zweiten Satzes als Einbruch der Katastrophe, Ergebung in eine göttliche, pantheistisch zu denkende und naturhaft-kosmische Instanz und in der variierten Wiederkehr als Rückkehr zum Leben. Der dritte Satz wäre dann – trotz seines aktiven optimistisch-patriotischen Hauptthemas¹⁷ – insgesamt zu deuten als Reflexion und nochmaliges, gerafftes Durchschreiten der polaren Spannung der beiden vorangegangenen Sätze, deren krisenhaft-dialektische Zuspitzung erst in der Coda zugunsten der Lebensbejahung entschieden wird.¹⁸ (Die Wahl des Sonatenrondos unterstreicht dieses Schwancken, und zugleich variiert diese quasi-symmetrische Anlage von Refrain und Couplets die Brückenform des zweiten Satzes.)

V.

Gemäß der Symboltheorie Paul Ricœurs¹⁹ lassen sich Metapher und Symbol in der Weise unterscheiden, dass die Metapher als Redestrategie der Sphäre des *logos* und der Semantik angehört, das Symbol aber der Sphäre des *bios*. Das Symbol, im Prinzip unsemantisch und daher auf die Metapher als Vermittler angewiesen, formt eine komplexe Sinnstruktur aus, die zwischen ontischer und logischer Welt steht. Die bisher skizzierten Konstellationen im 3. Konzert wurden vor allem unter dem Aspekt der Metaphernbildung betrachtet. Diese Metaphorik gipfelt im langsamen Satz, der in seinem Zentrum einen symbolischen Kern enthüllt. Er exponiert thematisches Material, dem reale Vogelstimmen zugrundeliegen.²⁰ Die in den beiden Rahmenteilern auf biographische und geschichtliche Konnotationen bezogene Intertextualität erweitert sich zur Vorstellung eines ›Buchs der Natur‹ (oder der Klänge), zu denen die von Menschen gemachte Musik sich wie eine nachgeordnete Hervorbringung, gewissermaßen wie eine *seconda pratica* verhält. Man kann hier die strukturelle und emotionale Nahtstelle²¹ des gesamten Werkes sehen, die klanglich als

17 Die Themenbildung des Konzerts mit ihren ausgeprägten Gegensätzen von ›aktiven‹ und ›passiven‹ Themen eignet sich vorzüglich zur Illustration der von Eero Tarasti in seinem Buch *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994, S. 99–111, entwickelten semiotischen Theorie, musikalische Themen als ›Akteure‹ zu verstehen. (Tarastis Bezug auf Ernst Kurths Energetik-Lehre bietet darüber hinaus eine Verbindung zu zeitgenössischen Theorien im Umkreis von Bartóks eigener Entwicklung.)

18 Die Formel oder Figur der ›Rückkehr zum Leben‹ taucht bereits in Bartóks eigenen programmatischen Bemerkungen zum *Concerto for Orchestra* auf: »The general mood of the work represents [...] a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third, to the life-assertion of the last one.« (Béla Bartók, *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 431).

19 Vgl. Ursula I. Meyer, *Paul Ricœur. Die Grundzüge seiner Philosophie*, Aachen 1991, S. 70f.

20 Vgl. die Erinnerungen von Peter Bartók, *My father*, Homosassa 2002, S. 178–182.

21 Bemerkenswerterweise konzipierte Bartók den langsamen Satz als ersten der drei Sätze, vgl. Nicky Losseff, »The Piano Concertos and the Sonata for Two Pianos and Percussion«, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge (GB) 2001, S. 127.

Epiphanie und formal als amorph-rauschhafte »Nicht-Form«²² vollzogen wird. Dass die Metaphorik der Symbolik weicht, zeigt die intervallische Konstellation: Im Vogelruf, der dem Klavier zugeordnet wird, dominieren die Intervalle von Quart und Terz (zunächst fallend und steigend, dann umgekehrt), in den Nebenrufen des Orchesters ebenfalls Quart-signale und Umspielungen der Quint. In der Begleitung erscheint der »magische« Quint/Terz-Pendelklang des 1. Satzes, jetzt jedoch chromatisch, d.h. mit der Totalität des Tonmaterials ausgefüllt (T. 58f.). Strukturell und ästhetisch erscheint die Differenz zwischen »natürlichen« und »künstlichen« Klangwelten eingeübn, indem das Material selbst »spricht«. Und doch ist diese symbolische Präsentation des Tonsystems als *orbis tonorum* von höchster Artifizialität: Denn die kompositorisch evozierte »Musik der Natur« – strukturalistisch gesprochen eine defizitäre Sprache, ein »Laut ohne Sinn« – wird erst durch den erzählenden Kontext der beiden Rahmenteile – des kleinen Rahmens des langsamen Satzes selbst und des großen Rahmens der beiden Außensätze – verständlich als der innere Ziel- oder Fluchtpunkt des Geschehens überhaupt. So kann der Vogelgesang in eine »Metapher der Metapher« umschlagen, da alles Sprechen in einem absoluten, zugleich aber »unsagbaren« Sinn aufgeht.

Die Tatsache, dass sich im Zentrum des Adagio religioso die strukturellen Keimzellen des ganzen Konzerts wie in einem Brennspeigel versammeln, in den beiden Außenteilen aber der emotionale Höhepunkt (vgl. vor allem in der veränderten Reprise des A-Teils die T. 122f.) liegt, zeigt die mythische Funktion des Mittelsatzes. Sie strahlt auf die beiden Außensätze aus und macht diese zu einer »Vor«- bzw. »Nach«-Geschichte; darüber liegt das diachrone Netz der Tonstrukturen, das den strukturellen Zusammenhalt sichert. Wir haben es hier im Sinne Lévi-Strauss' mit einer »poetischen Kombinatorik«²³ von Zeichen (Mythemen) zu tun, einer Verschränkung strukturell-materialhafter und narrativ-dramaturgischer Faktoren, die sich zu einer »äußerst komplexe[n] Geschichte« verbinden, welche auf simultanen Ebenen des Realen, Imaginären und Symbolischen erzählt wird.²⁴ In dieser Hinsicht gehört das 3. Klavierkonzert von Bartók sicherlich zu den eigenartigsten Werken der klassischen Moderne. Als traditionelle, in sich geschlossene klassische Form berührt es zugleich fundamentale symbolische »Emergenzzonen« (Paul Ricœur²⁵) des Traums, der Poesie und der Religion in einer Intensität klanglicher Bilder, die unerschöpfliche Deutungsmöglichkeiten hervorbringt und herausfordert.

22 Vgl. vom Verf., »Zur geschichtlichen Stellung der Streichquartette Béla Bartóks in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bericht über das dritte internationale Symposium Othmar Schoeck in Zürich, 19. und 20. Oktober 2001*, hrsg. von Beat A. Föllmi und Michael Baumgartner (= Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft 4), Tutzing 2004, S. 25–39, hier: S. 33.

23 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica*, Bd. 4,2: *Der nackte Mensch*, dt. Frankfurt a.M. 1976, S. 763.

24 Ebd., S. 782. (Diese Formulierung bezog Lévi-Strauss auf Ravels *Bolero*.)

25 Vgl. Meyer, *Paul Ricœur*, S. 73.